

VIRNA BRIGATTI
Università degli Studi di Milano

Prassi ecdotiche

18 novembre 2013

Redazioni plurime di testi novecenteschi

Le quattro redazioni di Uomini e no

Le quattro redazioni di *Uomini e no* di Elio Vittorini, richiamate nel titolo di questa mia relazione, sono trasmesse dalle quattro edizioni a stampa pubblicate vivente l'autore, [FOTO 1] rispettivamente del 1945, 1949, 1960 e 1965.

La *princeps* del 1945 è edita presso Bompiani, nella collana Letteraria; nella stessa sede editoriale è proposta la seconda edizione del 1949, mentre la terza edizione esce sempre per i tipi di Bompiani, ma nella collana I Delfini, nel 1960. L'ultima edizione, invece, è pubblicata da Mondadori, precisamente nella neonata collana Oscar, e porta un finito di stampare dell'ottobre 1965, pochi mesi prima, dunque, della morte di Vittorini, avvenuta il 12 febbraio 1966.

Occorre subito precisare queste prime affermazioni: il termine edizione è qui *filologicamente* inteso e si definisce come l'insieme degli «esemplari di un libro prodotti dall'uso sostanzialmente della

stessa composizione tipografica»¹ e dunque smentisce quanto dichiarato dai frontespizi dei volumi Bompiani.

Infatti, la *princeps* [foto 2] – che ha un finito di stampare del 21 giugno 1945 – è seguita a distanza di pochi mesi da una nuova impressione² o – comunemente – ristampa del 30 settembre 1945, che reca in frontespizio l'indicazione seconda edizione [foto 3]. Seguendo questo criterio, l'editore Bompiani identifica l'edizione del 1949 come terza [foto 4], l'edizione del 1960 come quarta [foto 5] e la sua nuova impressione del 1962, come quinta [foto 6].

Che la situazione editoriale di *Uomini e no* fosse quella appena descritta era un dato sottinteso alla rappresentazione proposta nella tabella presente nelle note al testo dei Meridiani Mondadori delle *Opere narrative* di Vittorini, compilate da Raffaella Rodondi,³ la quale, però, nel breve discorso critico della nota, considera le edizioni sulla base delle indicazioni poste in frontespizio, mentre propone sinteticamente una prima ricognizione di quanto io cercherò di approfondire nel pur breve spazio che qui mi è concesso.

La tabella del Meridiano, che ho riprodotto per poterla proiettare [foto 7], è molto utile perché permette di introdurre il discorso sulla

¹ CONOR FAHY, *Saggi di bibliografia testuale*, Padova, Antenore, 1988, p. 69.

² Ivi, p. 70.

³ RAFFAELLA RODONDI, *Nota ai testi. Uomini e no*, in ELIO VITTORINI, *Le opere narrative*, a cura di MARIA CORTI, Milano, Mondadori, 1974, vol. I, pp. 1210-1226. La tabella a p. 1212.

storia del testo di *Uomini e no*, a partire dalla sua prima stabilizzazione a stampa.

Innanzitutto occorre chiarire un punto: nella tabella, accanto all'edizione Oscar 1965 (sotto la M di Mondadori), sono indicate anche le altre due edizioni che precedono la pubblicazione del Meridiano stesso che è del 1974. Queste edizioni tramandano lo stesso testo dell'Oscar con un'unica differenza che riguarda la disposizione degli spazi dell'impaginazione, disposizione introdotta con l'edizione del 1966, e da lì in poi mantenuta, benché non stabilita dall'autore, dato che questo volume porta un finito di stampare del maggio 1966, ed è dunque postumo (come lo è chiaramente quello del 1972).

Si osservi ora la tabella che fornisce una sintetica rappresentazione delle varianti macro-testuali del romanzo, stratificatesi nel corso di vent'anni: sono varianti di struttura che coinvolgono l'assetto diegetico complessivo del testo.

Credo che, anche a un primo sguardo, sia evidente come i 143 capitoli della prima edizione del 1945 siano stati sensibilmente ridotti nella seconda edizione del 1949; l'edizione del 1960 di poco si discosta dalla precedente, mentre l'ultima del 1965 recupera una buona parte di materiali della *princeps*.

Il lavoro di revisione di Vittorini in questi vent'anni – lo si dichiara subito – non ha prodotto una riscrittura del romanzo, ma ha riguardato la rimozione, prima, e il reinserimento, poi, di alcune parti del primo testo dato alle stampe. Ovviamente ognuno di questi processi di continuo ripensamento della struttura di *Uomini e no* è stato accompagnato dall'inserimento di varianti puntuali, la cui entità ed estensione, però, non raggiunge mai, neanche per un singolo brano o capitolo, la dimensione della riscrittura.

Quali sono dunque le parti implicate in questo processo di revisione...

I capitoli ad essere messi in discussione dopo l'edizione del 1945, sono quelli composti, nella prima edizione, tipograficamente in corsivo.

Che la struttura di *Uomini e no* si regga su un doppio tempo diegetico, marcato dal diverso carattere tipografico, è cosa nota a tutti, ma è conseguenza del fatto che Vittorini ha recuperato i capitoli corsivi per l'ultima edizione Oscar che è stata da lui dichiarata *ne varietur* e che rappresenta – *mise en page* a parte, come vedremo – la sua ultima volontà.

Meno noto, invece, è che – una volta esaurita la tiratura della *princeps* e della sua ristampa –, a partire dalla seconda edizione, per

una quindicina di anni, il testo circolasse del tutto privo non solo di una buona parte dei capitoli corsivi, ma anche della stessa differenziazione tipografica, proprio perché anche i pochi capitoli originariamente proposti in corsivo, mantenuti nelle edizioni del 1949 e 1960, sono stati lì trasposti in tondo.

È il caso – lo si vede osservando ancora la tabella [foto 8] – del capitolo **109** *CIX* e dei successivi **112-114** *CXII-CXIV* (numerazione riferita alla *princeps*) che (con diversa numerazione, chiaramente) sono mantenuti, ma portati in tondo, nella seconda edizione e nella terza [colore giallo], e dei capitoli **71-81** *LXXIX-LXXXI* [colore verde] che saranno recuperati in tondo nel 1960.

Delle quattro redazioni, dunque, solo la prima e l'ultima hanno il celebre “doppio tempo” tondo e corsivo.

Poste queste preliminari considerazioni si può affermare che le prime due edizioni rappresentano i due poli di massima e di minima estensione del testo e – attraverso la collazione di un esemplare del '45 con uno del '49 – si può partire per spiegare il valore e il senso dell'intera operazione di revisione autoriale.

Innanzitutto occorre dire che l'analisi filologica delle varianti può essere condotta solo attraverso la collazione degli esemplari delle due edizioni considerate, poiché non ci sono materiali che testimonino il

lavoro correttorio del 1949 né nell'archivio personale di Elio Vittorini, conservato presso il Centro Apice dell'Università degli Studi di Milano, né nell'archivio della casa editrice Bompiani, conservato presso la Fondazione Corriere della Sera, e nemmeno, infine, presso il fondo personale di Valentino Bompiani, presente anch'esso ad Apice. La corrispondenza tra Vittorini e l'editore Bompiani coinvolge decisioni riguardo gli aspetti materiali del libro, la copertina in particolare, ma non ci sono accenni alle modifiche del testo.

Si osservi quindi quest'altra tabella [foto 9] che dà conto in modo minuzioso della differente struttura delle due redazioni, 1945-1949.

Da questa schematica rappresentazione è subito evidente come nessuna sezione in corsivo sia sopravvissuta nella nuova redazione, tranne quella dei capitoli **109-114** *CIX-CXIV* della *princeps*, riportata però in modo incompleto (mancano due capitoli).

Le serie di capitoli tondi sono state, invece, spezzate ad eccezione della prima (che ha un'efficace funzione di prologo), di quelle già in sé brevi, e di quella di 19 capitoli, che racconta la storia del venditore di castagne, Giulaj, catturato dalle S.S. per avere ucciso, per autodifesa, un loro cane e brutalmente condannato ad essere sbranato vivo da altri cani. Questo blocco narrativo ha una sua piena autonomia

diegetica che nella seconda edizione è resa ancora più evidente, proprio in virtù del fatto che non viene spezzata. Ha sicuramente determinato la decisione di mantenere compatta la sequenza il fatto che la vicenda di quest'uomo, pur avendo la sua premessa causale in Largo Augusto, dove tutti i personaggi del romanzo si raccolgono di fronte ai morti civili, fucilati per rappresaglia, è portata a compimento in un'unità di tempo e di luogo: in un pomeriggio, nel carcere San Vittore.

Complessivamente, però, la progettazione della struttura del tempo narrativo dell'intero romanzo subisce una trasformazione significativa. Si segnala brevemente che Vittorini aveva scritto su una delle cartelline che avvolgono le prime bozze della prima edizione 1945 – conservate ad Apice presso il fondo personale di Valentino Bompiani – che sarebbe stato «*preferibile impaginare andando a pagina nuova (pari e dispari) ogni capitoletto*»: l'ipotesi di scansione della materia narrativa avrebbe dovuto, quindi, ricalcare, nel 1945, per *Uomini e no*, la *mise en page* della prima edizione Parenti 1941 di *Conversazione in Sicilia*, che infatti vede ogni capitoletto occupare lo spazio isolato di poche pagine, chiudersi con un ampio margine bianco e riaprire il racconto a pagina nuova. La stessa *mise en*

page è conservata nell'edizione Bompiani di *Conversazione*, del 1942.⁴

Un romanzo così impaginato ostenta in modo evidente la sua natura lirica e decantata, in cui gli avvenimenti sono poeticamente isolati, oppure richiama la struttura a strofe o canti di un componimento epico; la narrazione avanza, ma lenta e interrotta, meditata e ampliata.⁵

Questo, dunque, avrebbe dovuto essere l'originario tempo anche di *Uomini e no*. Dato che, però, l'autore si rende conto di come in questo modo «*si consumerebbe troppa carta*»,⁶ questione che nel 1945, a guerra appena conclusa, non era affatto secondaria, Vittorini accetta di andare a pagina nuova (ma sempre dispari) solo nel passaggio da tondo a corsivo e da corsivo a tondo, purché si lasci «*un forte spazio di almeno ~~quattro~~^{cinque} righe tra capitoletto e capitoletto*». ⁷ Tale indicazione è rispettata nella *princeps* ed è evidente come la disposizione del testo confermi quanto dichiarato nell'alletta della

⁴ Anche la ristampa del 1945 di *Conversazione*, avvenuta per Bompiani nella stessa collana Letteraria, ma un paio di mesi più tardi rispetto a *Uomini e no* (il finito di stampare è del 15 agosto 1945), riproduce l'impaginazione dell'edizione del 1941, benché il testo sia stato ricomposto.

⁵ Naturalmente occorrerebbe approfondire il rapporto tra la forma breve di questi "capitoletti" e la forma breve tipica della prosa del tempo, proposta, nel suo significato emblematico, nell'antologia *Capitoli*, a cura di ENRICO FALQUI (Milano-Roma, Panorama, 1938). Certo la forma del testo risente anche della primitiva sede di pubblicazione in rivista, ma questo non basta a spiegarne l'utilizzo da parte dello scrittore.

⁶ Prima coperta che avvolge le bozze in colonna di *Uomini e no* edizione 1945, conservate presso l'Università degli Studi di Milano – Centro APICE, Archivio personale Valentino Bompiani, serie manoscritti e bozze, 1945-1991/sottoserie: manoscritti e lavorazioni editoriali 1945, busta 13/fascicolo 1. Per la descrizione completa del materiale si veda ...

⁷ *Ibidem*.

sovraccoperta della prima edizione – scritta da Vittorini stesso – che spiega apertamente come «all'azione impetuosa e scattante» si alterni «capitolo per capitolo», distinto «tipograficamente col corsivo - una riflessione psicologica sugli avvenimenti appena accaduti».

Il «capitolo» non coincide con il diminutivo «capitoletto», usato per indicare le brevi parti di testo singolarmente numerate e separate le une dalle altre, ma indica i raggruppamenti di capitoletti tondi e corsivi, che, pur non avendo alcuna titolazione o sovra segnatura numerica, sono uniti tra loro in quelle che potremmo anche chiamare *sezioni*.

È chiaro, a questo punto, come le modifiche introdotte nell'edizione del 1949 vadano ad alterare la struttura diegetica complessiva. Il primo dato evidente, già segnalato, è l'eliminazione del testo proposto in corsivo – definito, sempre nel risvolto scritto dall'autore: «secondo tempo, di intima pausa, di ripensamento, di analisi, nel quale le dimensioni morali della narrazione si slargano in evocazione poetica, in fermentante lirismo».⁸ L'edizione del 1949 porta dunque un testo che si presenta come di sola *narrazione*: il controcanto lirico, di cui l'autore dà conto nell'alletta del 1945, è venuto meno.

⁸ Aletta sinistra della sovraccoperta della prima edizione del 1945 e aletta sinistra della sovraccoperta della seconda edizione del 1949.

Anche all'interno della distribuzione della materia propriamente narrativa, poi, si registrano delle differenze nelle scansioni temporali, come è stato sinteticamente anticipato descrivendo la tabella.

1) i nessi di scansione temporale disseminati all'interno dei capitoli tondi assumono, infatti, nel 1949 un ruolo dominante: nel testo del 1945 l'alternanza tra diegesi e commento appiattiva i tondi sull'unico tempo narrativo dell'azione partigiana; la nuova scansione del '49, invece, spezza le sequenze tonde, introducendo una divisione in "scene" delle parti propriamente narrative. Il primo caso in cui questo accade è nella terza sezione tonda della *princeps*, di 10 capitoli, che nel 1949 sono spezzati in una sequenza di 4 e in una di 6. In questo modo l'incontro tra i partigiani che stanno preparando un'azione di guerriglia è separato dai momenti che precedono l'attuazione della stessa azione.

Questi capitoli, nel '45, erano seguiti da una lunga riflessione del narratore, contenuta nei capitoli corsivi **40-42 XL-LII**; nella seconda edizione, invece, sono seguiti immediatamente dalla descrizione di ciò che sta avvenendo presso il quartier generale delle S.S.: l'effetto narrativo che si ottiene è quello di un compattamento delle azioni diegetiche, un rafforzamento della rappresentazione della trama romanzesca e una più precisa

scansione dei momenti narrativi, della loro successione cronologica e della loro dimensione topografica.

Tutto il testo subisce questa trasformazione e non vado oltre nell'esemplificarlo.

Ancora:

- 2) l'eliminazione dei corsivi porta alla completa perdita dell'apertura sull'interiorità del protagonista – apertura che, è fondamentale dirlo, è sempre mediata dalla prepotente e intrusiva presenza dell'io narrante – e ciò dà al testo del 1949 una compattezza strutturale che mancava al testo della prima edizione. Tale mancanza era stata subito contestata e vista come un evidente disequilibrio compositivo dalla critica militante contemporanea, sotto due principali punti di vista: il primo, che risentiva di un forte pregiudizio di tipo ideologico, condannava a priori tutto quanto odorasse di intimismo e di “questione privata” – peccato questo non perdonabile soprattutto a Vittorini, che si era esposto politicamente e che aveva scritto *Conversazione in Sicilia*, percepito all'epoca come il manifesto dell'antifascismo. In questo senso la costruzione di un personaggio partigiano

tormentato da una vicenda volgarmente sentimentale era in netto contrasto con le tensioni *engagées* che andavano sempre più affermandosi nei primi anni del dopoguerra.

Il secondo punto di vista è quello soprattutto dei lettori comuni, che si trovano disorientati di fronte a questo non-eroe della resistenza, con cui non è possibile nessuna identificazione e, soprattutto, attraverso la cui vicenda non è possibile instaurare alcuna entusiastica celebrazione del periodo resistenziale.

Enne 2, il protagonista, non viene capito dai pur molti lettori di *Uomini e no*, e i corsivi sono addirittura intesi in termini surreali, metafisici, magici – questa l’aggettivazione che si spreca su ritagli di giornale.

Vittorini con la seconda edizione del 1949 sembra avere voluto quindi ovviare a queste pesanti critiche o a questi fraintendimenti, rimuovendo quindi di netto uno dei due poli da cui era sorta la prima ispirazione del romanzo: le carte manoscritte che ne testimoniano la genesi e la prima elaborazione, mostrano infatti chiaramente come il doppio tempo (tondi-corsivi) fosse alla base della struttura compositiva del romanzo, fin dai primi momenti. L’operazione condotta nel 1949, dunque, va ad alterare profondamente l’identità letteraria di *Uomini e no* e quella del suo protagonista.

3) togliendo i corsivi, dal testo scompare poi il narratore in prima persona: la sua presenza infatti è circoscritta, nel 1945, a quei capitoli e, una volta tolti, è eliminato anche l'io narrante. *Uomini e no*, nel 1949, dunque, è rappresentato unicamente in terza persona, con un narratore onnisciente ed extradiegetico: il più romanzesco dei narratori. L'unico punto in cui la sua voce si fa sentire come autonoma è nei capitoletti corsivi mantenuti, ma portati in tondo: questa comparsa però non altera per nulla il nuovo impianto narrativo, poiché in quel caso il narratore fa sentire la propria voce a *commento* degli eventi appena narrati. Ed è questa una delle più classiche e tradizionali manifestazioni della sua presenza.⁹

4) C'è poi un altro piano del discorso che viene meno – sempre legato alla presenza o meno dell'io narrante – e che, una volta eliminato dal romanzo per l'edizione del 1949 non sarà mai più ripristinato. Quanto detto fin qui infatti, relativamente ai corsivi, combacia con quanto si può dire anche per l'edizione del 1965, che li recupera quasi tutti.

⁹ «LXXXVIII – L'uomo, si dice.» (p. 177, 1949); «LXXXIX – Prendiamo l'esempio, di loro, il più umile e facile.» (p. 178, 1949); «XC – [...] / Noi vogliamo sapere se è nell'uomo quello che noi, di quanto essi fanno, non faremmo; [...]» (p. 180, 1949); «XCI – Questo è il punto in cui sbagliamo.» (p. 183, 1949).

Ciò che invece appartiene esclusivamente alla prima edizione, sono quei brani in cui alla tensione lirica si sovrappone la riflessione metanarrativa, in cui l'io narrante riflette sulla propria identità *di scrittore*, sulle proprie scelte rappresentative e sul senso della scrittura letteraria di fronte al male storico e antropologico.

Gli effetti di questa nuova struttura del 1949 si riverberano infine anche sul piano stilistico.

5) avendo tolto tutti i corsivi, il cambiamento stilistico abbraccia il romanzo nel suo complesso: i corsivi infatti introducevano nel 1945 non solo un altro punto vista sulla storia, permettendo l'accesso ai pensieri, ai sentimenti e alle fantasticherie di Enne 2; ma anche un diverso modo di condurre il discorso, per cui alla rappresentazione, nei tondi, di azioni in corso di svolgimento e di dialoghi in “presa diretta”, si affiancava, nei corsivi, il monologare dell'io narrante e la messa in scena delle fantasie del protagonista in forma teatrale. Nei corsivi del 1945, si aveva contemporaneamente una sintassi rotta, spezzata e ritmicamente cadenzata, evocativamente lirica, e la drammatizzazione della dimensione emotiva del protagonista, sia

con i dialoghi tra Enne 2 e l'io narrante, sia attraverso dialoghi inseriti in scene immaginarie che coinvolgevano altri personaggi.¹⁰

L'eliminazione in blocco dei corsivi, quindi, riduce l'identità stilistica del testo al solo livello referenziale e cancella un'ampia serie di motivi, tra i quali quello metadiegetico viene eliminato per sempre.

A proposito del discorso di tipo metanarrativo, occorre aggiungere un ulteriore e ultimo elemento.

- 6) la riflessione intorno all'interiorità di Enne 2 e la riflessione intorno alle scelte poetiche del narratore – che, lo ricordiamo ancora, si dichiara espressamente *scrittore* – trovano un punto di coincidenza sulla definizione dell'identità del protagonista partigiano.

Nel capitolo **42 XLII** della *princeps*, Enne 2 è apertamente definito come «intellettuale»,¹¹ informazione che a partire dal 1949 scompare dal testo senza essere mai più reintegrata.

Le accuse mosse a *Uomini e no* 1945, infatti, non si limitavano a contestare l'ingombrante presenza della dimensione privata e affettiva nella rappresentazione delle gesta di un partigiano, ma

¹⁰ Es. «LVII – *Io a volte non so...*» (p.101, 1945).

¹¹ p. 73, 1945.

lamentavano anche la sua posizione “socio-culturale” nei confronti della storia, non comprendendo il senso profondamente critico dell’operazione di Vittorini, il quale all’interno del romanzo metteva sotto esame due fondamentali questioni di quegli anni: quale fosse il ruolo degli intellettuali di fronte alla guerra e alle conseguenti trasformazioni politiche, e quale fosse la scrittura adatta a dare conto del / e ad incidere su / quel particolare periodo storico.

Si vedano solo le poche righe in cui è dichiarata l’identità di Enne 2, per comprendere le implicazioni teoriche che la costruzione di un personaggio con quelle caratteristiche portava con sé [foto 10]:

*Enne 2 è un intellettuale. Egli avrebbe potuto lottare senza mai disperazione se avesse continuato a lottare da intellettuale. Perché ha voluto cambiare genere di lotta? Perché ha voluto cambiare d’arma? Perché ha lasciato la penna e presa in mano la pistola?*¹²

Tra l’altro si può rapidamente accennare al fatto che questo brano era stato aggiunto da Vittorini, nelle ultime fasi di lavorazione del testo della *princeps* e precisamente durante la revisione delle prime bozze in colonna, su cui l’autore lavora

¹² *Uomini e no*, Milano, Bompiani, 1945, p. 73; ora in *Note al testo* di Raffaella Rodondi, in VITTORINI, *Le opere narrative*, a cura di Maria Corti, Milano, Mondadori, 1974, pp. 1221.

ampiamente, introducendo numerose correzioni e modifiche.

[foto 11-12]

Nell'edizione del 1949 è possibile quindi leggere una precisa volontà dell'autore di ricondurre *Uomini e no* a una più compatta struttura romanzesca, lavorando anche sulla sua uniformità stilistica e di rappresentazione, non concedendo alcuno spazio alla dimensione lirica e alla riflessione metanarrativa, producendo in conseguenza un cambiamento sostanziale della fisionomia del protagonista, definito quindi unicamente dalle sue azioni e non dalla propria elucubrazione interiore.

1960

L'edizione del 1960 conferma sostanzialmente l'operazione condotta dieci anni prima.

Il testo del 1960 ripropone infatti la redazione del 1949, immutata e quindi ancora priva di parti corsive. Due sole modifiche:

- la prima, minima, prosegue nella direzione del “compattamento” narrativo, ed è la diminuzione degli spazi tra capitoletto e capitoletto, ridotti da 5 a due righe; resta però la

scelta di andare sempre a pagina dispari quando si va a pagina nuova.

- la seconda, di maggior rilievo, riguarda il recupero dei capitoli **79-81** *LXXIX-LXXXI* dall'edizione del 1945. Si veda ancora la tabella del Meridiano [foto 13].

Nei corsivi reintegrati è messa in scena una comunicazione, di fatto irreale, tra il personaggio femminile Berta e – forse si può dire così – le anime dei morti civili, i cui corpi giacciono esposti in largo Augusto. È questo uno dei luoghi testuali in cui si addensano i maggiori significati morali del romanzo, ma allo stesso tempo questo brano creava, nella prima edizione, problemi di equilibrio compositivo e stilistico.

Ricordiamo la posizione narrativa di queste parti corsive, così come si presentavano nella prima edizione.

Queste parti sono precedute da una sequenza in tondo di 17 capitoletti [foto 14] in cui, ai capitoletti che raccontano quanto accade per strada e in largo Augusto, che danno conto quindi delle reazioni della folla, dei partigiani e delle azioni dei soldati tedeschi, si alterano i capitoletti in cui è protagonista Berta, la quale percorre la città di Milano, in uno stato d'animo alterato, alla ricerca di qualcuno che sappia darle una risposta, spiegarle il senso dei corpi civili morti. È noto che

innanzitutto la donna cerca l'anziana partigiana, Selva, conosciuta con Enne 2 e che, non trovandola, si trova a vagare per il parco Sempione, finché non le appaiono due figure di vecchi. I dialoghi che Berta scambia con questi due vecchi, sono volti a svelare il senso delle morti di chi si è sacrificato, o meglio, in che modo i vivi devono reagire per far sì che tutte le morti, di combattenti per la libertà o di civili inermi, non restino vani fatti di cronaca.

L'incontro tra la donna e i vecchi del parco è al confine tra una rappresentazione referenziale e una simbolica: la donna comunica con queste apparizioni di anziani che parlano come profeti – uno dei quali però, alla fine, risulta essere il degente di un ospizio ridotto a mendicare. Fin qui, tutto era stato conservato già nella seconda edizione, ed è mantenuto anche ora nella terza del 1960 (pur con qualche variante rispetto al testo del 1945 – identico tra 1949 e 1960).

I corsivi che erano stati eliminati nel '49 e che sono ora ripresi nel '60, invece, trasmettono un dialogo in cui Berta è ancora protagonista ma che è di un'altra natura rispetto a quello con i vecchi del parco: Berta si trova di fronte ai morti di Largo Augusto e con le loro anime avvia una comunicazione di per sé irreale.

La particolarità di questo dialogo risiede poi nel fatto che – nella sua prima redazione del 1945 – non è virgolettato, benché abbia la struttura grammaticale e sintattica di un discorso diretto legato, con

tanto di *verba dicendi*: è perciò un dialogo “muto” e corrisponde a una forma di drammatizzazione – costruita dal narratore – del processo di presa di consapevolezza da parte della donna. Il procedimento della drammatizzazione di avvenimenti dello spirito, per altro, è la stessa tecnica rappresentativa attraverso la quale, nel 1945, si mostrava, nei corsivi, l’interiorità di Enne 2.

Questo brano è ripreso e portato in tondo quindi nel 1960, ma con numerose varianti, di cui le più significative, su cui ora si porta l’attenzione, sono due:

- 1) l’introduzione del virgolettato nei dialoghi
- 2) l’eliminazione delle frasi in cui compariva l’io narrante, in coerenza, quest’ultimo punto, con il fatto che, avendo l’autore – nel 1960 – recuperato interamente il testo del 1949, non c’era più la voce narrante in prima persona.¹³

L’introduzione delle virgolette nei dialoghi è però la variante più notevole sul piano critico, poiché crea uno spostamento del piano di realtà in cui si svolge questo dialogo che, giocando con le definizioni, non è più “muto”, ma diventa “pronunciato”. In questo modo il piano di realtà in cui è posto il dialogo di Berta con i morti è speculare a quello in cui si svolge il dialogo con i vecchi del parco: non è più una drammatizzazione, prodotta dall’io narrante – che infatti è sparito –, di

¹³ Nel brano originale del 1945, qui si dava anche l’identificazione dell’io narrante con il protagonista Enne 2.

ciò che accade nell'animo della donna, ma la messa in scena dell'alterazione emotiva di Berta, che – semplificando – “parla da sola” e “sente le voci”, in un momento di completa distorsione percettiva di ciò che le accade intorno. Questi dialoghi, che nemmeno nella prima redazione non virgolettata potevano essere confusi con l'indiretto libero, portano il discorso narrativo fuori dall'intimismo costruito per convenzione dai corsivi: il passaggio del brano in tondo, provoca quindi un radicale cambio di natura della situazione.

L'edizione del 1960, si distanzia però molto poco dalla seconda del 1949, confermando in sostanza l'operazione variantistica fatta più di dieci anni prima, ma riportando all'interno del testo un elemento diegetico decisamente importante sul piano dell'interpretazione dei motivi di ordine morale contenuti nel testo. È però ancora una finalità di *commento*, che determina la decisione dell'introduzione del dialogo tra Berta e i morti: questo corsivo portato in tondo svolge cioè la stessa funzione dell'altro corsivo già mantenuto, ma in tondo, nel 1949.

1965

Per mostrare il lavoro correttorio compiuto dall'autore per il testo del 1965 si hanno a disposizione alcuni importanti materiali d'archivio conservati presso il Fondo Vittorini di Apice. [foto 15] Si tratta di un esemplare della seconda edizione del 1949, spaginato e postillato dall'autore, su cui sono introdotte nuove varianti e nel quale sono inserite fotocopie dei capitoli corsivi dell'edizione 1945 a loro volta annotati e recanti nuove lezioni del testo.

L'antigrafo dell'edizione 1965, dunque, testimonia nella propria materialità l'operazione che è stata compiuta dall'autore per l'allestimento del nuovo testo.

Il primo dato rilevante è la scelta di Vittorini, anche per l'edizione Oscar Mondadori, del testo del 1949 come testo base. Di questa redazione sono mantenute nell'antigrafo le scansioni narrative in scene cronologicamente e topograficamente autonome, come è evidente dal fatto che su questo volume spaginato sono conteggiate nella numerazione di pagina anche le pagine bianche. [foto 16].

Questo è l'unico elemento della volontà autoriale che è ignorato dall'edizione Oscar, che propone un testo tutto continuo, composto tutto di seguito, senza che mai si vada a pagina nuova, pari o dispari che sia [foto 17]; allo stesso modo ciò è ignorato per l'edizione 1966

[foto 18], in cui invece si va a pagina nuova, nel passaggio da un blocco narrativo ad un altro, ma non necessariamente dispari.

Se però è verosimile ipotizzare che Vittorini abbia consapevolmente accettato la forma dell'Oscar, data la particolare specificità di quella collana, sicuramente non può avere approvato la forma dell'edizione postuma del 1966, che – pur recuperando la suddivisione in scene narrative del 1949-1960 – manda il testo a pagina nuova alla fine di ogni blocco narrativo, ma non sempre dispari e in questo modo non ci sono pagine bianche all'interno dell'edizione, come invece – stando all'antigrafo – è evidente dovesse essere fatto (e come era nelle edizioni 1949 e 1960 Bompiani [foto 19]. Che la suddivisione non sia stata controllata dall'autore è evidente in un punto in particolare [foto 20], ossia proprio dove doveva essere separato quanto avveniva in largo Augusto, dalle azioni di Berta...

I volumi, dunque, che tramandano il testo approvato come *ne varietur* non ne rispettano però la *mise en page*, aspetto che – data l'attenzione posta da Vittorini a ogni dettaglio editoriale, come si è visto – non è affatto marginale, considerando in che modo l'impaginazione condiziona la lettura e di conseguenza la percezione dell'identità di un testo letterario.

Per l'edizione Oscar sono poi introdotte ulteriori e minute varianti che portano avanti direzioni correttorie già avviate nel 1949 e portate nel 1965 alla loro definitiva lezione:

- 1) si rileva una costante e progressiva riduzione delle ripetizioni, scelta che nel sistema stilistico vittoriniano è di grande rilievo – benché qui ci si limiti a segnalarla – affiancata da una riduzione di quei – per altro già pochi in *Uomini e no* – vocaboli letterariamente marcati o di patina arcaizzante, in favore una terminologia e un'aggettivazione più concreta e comune e dalla contemporanea introduzione di una sintesi argomentativa e dunque sintattica di alcune frasi, in direzione di riduzione dell'afflato lirico del testo;
- 2) altre correzioni che creano una linea di continuità a partire dalla revisione portata a termine per la seconda edizione riguardano la definizione del personaggio di Berta. [foto 21]

Considerando dunque da quali materiali è costruito l'antigrafo per l'Oscar, è evidente come la revisione del 1965 sia stata compiuta “saltando” il testo dell'edizione del 1960, “salto” che non ha alcuna conseguenza per quanto riguarda la redazione dei capitoli in tondo – poiché il testo del 1960 recuperava senza modifiche quello del 1949 – ma ne ha invece per quei capitoletti in corsivo, inseriti nel 1960 e

portati in tondo (quelli appunto del dialogo di Berta con i morti su cui ci siamo appena soffermati): le trasformazioni minute subite da questo brano nel 1960 sono, infatti, del tutto ignorate durante la lavorazione per l'Oscar, poiché le varianti lì introdotte erano coerenti con il precedente assetto testuale, ma non lo sono più con il nuovo e ultimo.

Osservare dunque in che modo è stato trasformato questo brano è utile per comprendere le caratteristiche dell'ultima stesura di *Uomini e no*.

Si veda la tabella [foto 22] in cui ho posto in risalto alcuni elementi chiave per interpretare la direzione del cambiamento introdotto dall'autore in questo punto.

Nell'avvio del capitoletto in cui è rappresentato il dialogo di Berta con i morti, nel 1945, erano presenti sia il punto di vista di Enne 2, sia quello dell'io narrante – si devono considerare le parole evidenziate in giallo e azzurro – e, soprattutto – si fa riferimento al testo portato in blu –, era dichiarata l'identità tra io narrante e personaggio protagonista.

Nel 1960 sopravvive solo il punto di vista percettivo di Enne 2, mentre nel 1965 unicamente quello dell'io narrante, che però non si confonde più con il suo personaggio.

Nel 1960, *Uomini e no* era stato ripresentato con la struttura e il testo della seconda edizione 1949, che si stabilizza sulla narrazione di fatti e azioni concrete.

Il brano ripreso, dunque, in quel contesto va a collocarsi, in un piano di realtà tangibile, concreto, che non era quello originario: mantenere, quindi, il solo punto di vista di Enne 2 che *vede* la presenza fisica di Berta tra la folla, risponde allo scopo di accrescere l'effetto di referenzialità, confermato dall'introduzione delle virgolette nei dialoghi.

Per l'edizione Oscar scompare, invece, [si può vedere la correzione sull'antigrafo – foto 23] il punto di vista di Enne 2 e resta solo quello del narratore, unico responsabile della rappresentazione dell'interiorità dei suoi personaggi. Il dialogo di Berta con i morti, dunque, torna a porsi su un piano di realtà interiore, si inquadra in una dimensione soggettiva, in piena coerenza con ciò che i corsivi significano per convenzione strutturale in *Uomini e no*. E il dialogo infatti non è più pronunciato: torna muto, tutto interno alla mente esaltata della donna.

Ma è un altro aspetto a rendere piena la coerenza del nuovo testo: l'eliminazione del paragrafo in cui l'io narrante fondeva la propria identità con quella di Enne 2 è strettamente dipendente, infatti, dal fatto che per questa ultima revisione non sono ripresi i corsivi di discorso metanarrativo, di riflessione sul ruolo della scrittura – come

già si è già anticipato; e in stretta coerenza con ciò, Enne 2 non torna ad essere dichiaratamente un intellettuale.

I brani in cui domina l'io narrante, dunque, sono ripresi per dare spazio all'io come soggetto lirico, attraverso la cui mediazione si accede alla dimensione emotiva e sentimentale dei personaggi, ma non per dare spazio a questioni di poetica o alle riflessioni sulla posizione dell'intellettuale in un particolare momento storico: l'identità tra Enne 2 e io narrante scrittore non è più necessaria. Vent'anni sono passati e Vittorini ha mutato la propria posizione nei confronti sia della propria poetica, sia della visione dei rapporti tra intellettuali e storia.

L'ultima volontà dell'autore, per quanto riguarda *Uomini e no*, ci consegna quindi una narrazione in cui la dimensione lirica recupera il proprio spazio e il proprio valore, in funzione di strumento di interpretazione meditata e interiorizzata della realtà, non per allargare il discorso in direzione saggistico-argomentativa.

Infine – e qui davvero concludo – una rapida riflessione sui problemi ecdotici connessi alla situazione editoriale di *Uomini e no*.

Apparentemente sembrerebbe che sia una situazione non problematica, dato che abbiamo un'ultima volontà d'autore che è la

sola trasmessa e ancora oggi ristampata (salvo le questione di *mise en page*).

Ma se ci si sofferma sul fatto che *Uomini e no* è letto come testo del 1945, attraverso una redazione rivista e approvata vent'anni dopo – redazione ultima da cui sono stati amputati temi e riflessioni fondamentali per ricostruire il panorama culturale dei primi anni del secondo dopoguerra, credo siano immediatamente evidenti le conseguenti implicazioni critiche.